



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2020

Probhandeln. Die Tonskizzen von Hans Josephsohn als Tagebuch

Küster, Bärbel

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-197399>

Book Section

Other

Originally published at:

Küster, Bärbel (2020). Probhandeln. Die Tonskizzen von Hans Josephsohn als Tagebuch. In: Küster, Bärbel; Keller, Claudia. Gestundete Zeit - 100 Jahre Hans Josephsohn. Zürich: Scheidegger Spiess, 44-54.

Gestundete Zeit — 100 Jahre Hans Josephsohn

Herausgegeben von
Claudia Keller und Bärbel Küster

Inhalt

5	Vorwort Claudia Keller und Bärbel Küster	129	Arbeiten an der Oberfläche Magdalena Bushart
9	Grusswort Verena Josephsohn	138	Körperzeit. Hans Josephsohns «Stehende» Guido Reuter
10	Einleitung. Hans Josephsohns «gestundete Zeit» Claudia Keller und Bärbel Küster	147	Augenblick auf Lebenszeit. Wahrnehmung und Vorstellung bei Hans Josephsohn Claudia Keller
23	Nachdenklichkeit. Eigenzeit künstle- rischer Praxis bei Hans Josephsohn Daniela Hahn	156	Schichtung von Zeit. Atelier Ausstellung Architektur Angela Lammert
30	Figuration als Prozess. Hans Josephsohns serielles Arbeiten im Kontext figurativer Plastik des 20. Jahrhunderts Julia Wallner	169	Triangulation C. Metasohn Jules Spinatsch
44	Probehandeln. Die Tonskizzen von Hans Josephsohn als Tagebuch Bärbel Küster	201	Vom Atelier in die Öffentlichkeit. Hans Josephsohn im Spiegel der städtischen Kulturförderung in Zürich Denise Frey
57	Triangulation A. Schöntal Jules Spinatsch	212	Raumkomposition. Zwischen Skulptur und Architektur Peter Märkli im Gespräch mit Bärbel Küster
81	Hans Josephsohns skulpturale Sprache. Kontinuität ihres Wandels und Referenzen in der Geschichte der Skulptur Ulrich Meinherz	223	Biografien der Autor*innen
91	«Ich denke in Plastiken; das tun die meisten Leute ja nicht». Beobachtungen zum Werk von Hans Josephsohn Arie Hartog	226	Abbildungsverzeichnis
98	Erzählung und Zeit in Hans Josephsohns Reliefs Seraina Renz	227	Impressum
106	«Triangulation». Zum Foto-Essay von Jules Spinatsch Claudia Keller und Bärbel Küster		
113	Triangulation B. Tannenrauch Jules Spinatsch		

Probehandeln. Die Tonskizzen von Hans Josephsohn als Tagebuch

Bärbel Küster

Mit dem Begriff des «Tagebuchs» soll hier kein biografischer Zugang zum Werk von Hans Josephsohn gewählt werden; statt um intime Kenntnisse aus der persönlichen Perspektive des Künstlers soll es vielmehr um seine Entwurfspraxis und den Umgang mit den Tonskizzen gehen, die in seinem Werk eine besondere Rolle spielen.¹ «Tagebuch» ist deshalb nicht wörtlich zu verstehen, sondern als konzeptueller Zugang, der in der Handhabung der Skizzen besondere Horizonte von Zeitlichkeit zu eröffnen vermag. Das Tagebuch wird in den Literaturwissenschaften als «Urform und Katalysator literarischer Fiktionalisierungsprozesse» des Ichs begriffen.² Die*r Urheber*in eines Tagebuchs will zwar nicht intentional eine Erzählung hervorbringen, vollzieht aber im Prozess des Schreibens einen narratologischen Selbst-Entwurf. Die Sukzession des Lebensverlaufes erlegt dem Tagebuch einerseits eine unhintergehbare Abfolge auf, weist aber immer wieder Analepsen und Prolepsen, Abschweifungen und Verknüpfungen mit Vorangegangenen auf. Es wird deshalb auch als Vorläufer des Romans verstanden.³ Im Tagebuch entwirft das Ich ein narratives Verhältnis zur Welt, es erzeugt aus dem Erlebten durch das tägliche Neuansetzen eine Gegenwart, die durch die «literarische» Form auch prospektive Bedeutung für den Entwurf eines Ichs erhält. Das Tagebuch löst sich insofern von der Wiedergabe des Faktischen und erzeugt zwischen Faktizität und Fiktionalität eine Schwellenzone, in der sich mit dem chronologischen Ablauf andere Zeitlichkeiten verschränken.⁴

Das Tagebuch und seine Einträge können hinsichtlich ihrer Gegenwartigkeit und Unmittelbarkeit mit der Skizze in der bildenden Kunst verglichen werden. Die Skizze gilt seit dem 18. Jahrhundert als der Entwurf, in dem am direktesten die «kühnen Gedanken der freien Geister»⁵ zum Ausdruck kommen – hier in der Formulierung Johann Caspar Füsslis. In der Kunstgeschichte ist diese am Künstlergenie orientierte Vor-

stellung der Authentizität der Skizze nie in Frage gestellt worden. Die Skizze gilt nach wie vor als direkte Spur des schöpferischen Ausdrucks. Es waren die einflussreichen französischen Kritiker Edmond und Jules Goncourt, die mit ihrer Begeisterung für die heute berühmten Skizzen des 18. Jahrhunderts die Ausdruckskraft der Flüchtigkeit in die Kunst der Moderne vermittelten. Und die Goncourts waren auch die ersten, die die Analogie von Skizze und Tagebuch etablierten.⁶ Der Generation der Symbolisten bedeutete dies sowohl eine Aufwertung «flüchtiger» Wahrnehmung im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als auch der fragmentarischen Darstellung zunehmend «offener» und ungenauer Formen, einer «Ästhetik des Unbestimmten» sowie einer «Poetik des Unvollendeten».⁷ Vor allem Auguste Rodin und Medardo Rosso sind als Vorläufer eines skulpturalen Impressionismus zu verstehen.⁸ Dass Skizzenhaftigkeit insofern auch eine Zeitdimension hat, wird mit dem Blick auf das Authentizitätsparadigma verstellt: Die Offenheit enthält auch Formen des Möglichen und erzeugt eben jene Schwellenzone, die sowohl für den persönlichen «Selbstentwurf», für den künstlerischen Prozess des Entwerfens wie auch in der Rezeption eine Zeitdimension eröffnet.⁹

Hans Josephsohn bearbeitet in seinem Werk die aus dem Strom seines Erlebens herausgegriffenen Momente zu Bildthemen, denen er eine Dauer, eine überzeitliche Bedeutung beimisst. Es geht ihm dabei weniger um die Flüchtigkeit der visuellen Wahrnehmung, nicht der nur unscharf registrierte visuelle Eindruck liegt ihm nahe.¹⁰ Es ist auch nicht die Vergänglichkeit des «Augenblicks», die Josephsohn thematisiert, sondern vielmehr versucht er permanent, den Augenblick zu überwinden, ohne dabei die Vergänglichkeit zu leugnen. Genau dieses Moment der Überlagerung von flüchtigen Augenblicken und die Transformation, die diese durch das Aufbewahren wie durch ihre Formalisierung erfahren, ist Gegenstand des Tagebuchs. Mit den quasi-narrativen Strukturen seiner Reliefs bewegt sich Josephsohn in dieser Schwellenzone von Erleben und Fiktionalisierung.¹¹

Der Versuch, die Tonskizzen im Sinne einer Fiktionalisierung zu verstehen, widerspricht damit auch der Deutung von Hans Heinz Holz, der den Werken aus dem Verständnis eines zugrundeliegenden Menschenbildes etwas Utopisches zuschreibt, einen geschichts-philosophischen Ort der «Vordeutung auf ein zukünftiges Menschsein».¹² Diese utopische Interpretation, die bereits bei Paul Nizon 1971 angelegt ist, betont auch der Katalog des Essener Museum Folkwang, der der Interpretation von Holz folgt, und die «zeitlose Existenz» der Josephsohn'schen Schöpfungen hervorhebt.¹³ Hier soll dagegen das Prozesshafte seiner Werke im Sinne der von Henri Bergson so formulierten «entstehenden Handlungen» fokussiert werden: als eine Produktion von Entscheidungen, die selbst wieder neue und unerwartete Handlungen und «Formen» hervorbringen. Dieser nie endende Strom des Erlebens, der keine vorgegebene Richtung besitzt, scheint als Produktionsmodus des Tagebuchs wie auch der Tonskizzen von Josephsohn in seiner Offenheit nur durch Narration handhabbar zu sein.

1 2

Abb. 1 und 2
Jürg Hassler, *Josephsohn – Stein des Anstosses*, 1977
(Filmstills)

Gerhard Mack griff in einer kurzen Einlassung in seiner Monografie über die Tonskizzen genau jenen oben genannten kunsthistorischen Topos der Skizze auf, indem er sie als Ausdruck des «ersten noch kaum gefilterten Impulses, der sich in dem mit Linie oder durch die Tonfläche begrenzten Geviert geschützt artikulieren kann» darstellte.¹⁴ Einer teleologischer Auffassung der Skizze widerspricht jedoch Josephsohns Praxis. Wie Ulrich Meinherz 2008 ausführte, sind in den kleinen Tonskizzen noch narrative Strukturen enthalten, die in der späteren Bearbeitung der grossen Reliefs weiter abstrahiert werden.¹⁵ Als Werk-Beispiele wurden, um einer allzu biografischen Auslegung entgegenzuarbeiten, für die folgenden Überlegungen solche gewählt, die nicht an persönlichen Erlebnissen orientiert sind, gleichwohl ist auch in den Werken, die einen persönlichen Anlass hatten, diese Fiktionalisierung nachvollziehbar.¹⁶

I. Handhabung, Licht und Schwerkraft

Für die von ihrer besonderen Massstäblichkeit und Momenthaftigkeit gekennzeichneten Tonskizzen beschrieb Josephsohn, wie er eine Idee direkt in den Ton knete, sie nachfolgend allerdings nicht unbedingt ins grosse Format übertragen und umsetzen könne, weil der gefühlte Kern der Idee schon nicht mehr greifbar sei.¹⁷ Die Skizzen sind, wie er sagt, extrem momenthaft und flüchtig, und zugleich der Versuch, ein inneres Bild zu umschreiben und ihm dauerhaften Ausdruck zu geben. Die kleinformatigen Skizzen leben von ihrer Direktheit: Keines dieser Werke brauchte mehr als 45 Minuten, um zu entstehen.¹⁸ Auch die weitere Verwendung der Tonskizzen, ihre Handhabung, das manuelle und räumliche Disponieren, kann Licht auf Josephsohns von zahlreichen Formen der Wiederholung und des Neuansetzens bestimmte Arbeitsprozesse werfen. Mit der

Materialisierung der Vorstellung in Ton werden allerdings nicht Fragmente aus dem Zeitstrom herausgearbeitet wie Filmstills aus einem «Bewusstseinsfilm».¹⁹ Sie sind zwar dem flüchtigen Ablauf von Wahrnehmung und Imagination abgerungen, aber sie eröffnen eben auch weiteres Handeln, das einer solchen Vorstellung einer kurzzeitig angehaltenen filmischen Chronologie zuwiderläuft.²⁰ Schon deshalb sind diese Materialisierungen selbst nicht von Dauer, die Tonskizzen werden von Josephsohn zu einem überwiegenden Teil nicht als Fixierung verstanden, sondern als fluides Ausgangsmaterial, das weitere Entwicklungen ermöglicht. Diese polymorphe Produktivität kann in kaum einem Medium so deutlich dargestellt werden, wie im Film.

Die Eingangssequenz von Jürg Hasslers 1977 entstandenem Film *Josephsohn – Stein des Anstosses* beginnt mit einem nahsichtigen Schwenk über zahlreiche herumliegende Dinge im Atelier, ein Stillleben, das durch den Ablauf der Werkprozesse und des Lebens im Atelier unbeabsichtigt entstanden ist.²¹ Alles ist von einer Gipsschicht überzogen, alles dem Wirkungskreis des Künstlers einverleibt. Die Kamera folgt Hans Josephsohn (nachdem er seinen zerlumpten, gipsbekleckerten Pullover angezogen hat), wie er eine am Boden liegende Tonskizze aufdeckt und von den nassen Lumpen befreit. Er lamentiert darüber, dass sie die Feuchtigkeit nicht mehr hielten. Die Kamera schaut dem Künstler über die Schulter. – Schnitt: Hans Josephsohn nimmt eine zweite Tonskizze in Augenschein und stellt lapidar fest, dass daran ja alles lose sei. Die Zuschauer*innen sehen, wie er einzelne getrocknete Tonteile in die Hand nimmt, in Erwartung, dass hier nun die Einzelteile wieder fixiert würden. Das Gegenteil jedoch passiert: Wie wackelnde Milchzähne werden die kleinen Formen abgesammelt und entfernt (Abb. 1). Josephsohn kommentiert, das sei ja gerade recht, um etwas Neues zu machen. Ein loser Kopf wird

dabei in die Hand genommen, eine Figur gelöst, die ganze untere Hälfte einer Tonskizze wird abgenommen, die offenbar schon vorher abgebrochen, aber noch zu einem Ganzen zusammengeschoben die Bruchstelle kaschierte. Einzelne Teile werden weiter entfernt, bis schliesslich die Skizze ganz aufgelöst ist. Vor den Augen der Zuschauer*innen demontiert der Künstler seine zerfallende Schöpfung, deren Zusammenhang nur noch durch die Schwerkraft auf einem Holzbrettchen liegend gestiftet worden war. Erstaunlich ist aber doch, warum eigentlich die Teile einzeln und sukzessive abgenommen werden – er hätte doch auch das ganze Tonmodell einfach wegschmeissen können. Stattdessen ordnet er alles etwas verändert auf einem anderen Brett an, um neu zu disponieren. Es geht also im kreativen Prozess genauso um das Rückwärts- wie das Vorwärts-Arbeiten, um die Destruktion ebenso wie um die Konstruktion.

Mit einer zweiten Tonskizze, die noch etwas feucht ist, verfährt er im Film ebenso. Die Vergänglichkeit, das Eintrocknen, Vergehen und Zerstören der Tonskizzen, ihre Fragilität, sind Teil des Arbeitskonzeptes und entsprechen der Flüchtigkeit auslösender Ideen und Vorstellungen. Der Film zeigt uns eine gegenüber Regisseur und Kamera mit kleinem Show-Effekt inszenierte Geste: «Schau, das ist wertlos», sagt Hans

Josephsohn, und hält seinen Fuss über das Tonmodell. Den Vollzug dieser Geste zeigt der Film dann zwar nicht, aber die Szene inszeniert die positive Auffassung von Vergänglichkeit im Sinne einer (endlosen) Prozesshaftigkeit: Alles kann weiterbearbeitet werden, nichts zielt auf den endgültigen Abschluss, alles bleibt vorläufiges Ergebnis. Am Ende der Szene im Film steht Josephsohns zufriedene Feststellung, «dass wenigstens ein Brettchen frei wird».

Die erhaltenen, ungebrannten Tonskizzen sind extrem fragil. Josephsohn modellierte den Ton ebenso wenig in orthodoxer Weise, wie er mit den Gipsmodellen nach dem Lehrbuch verfuhr.²² Im Film von Jürg Hassler ist erkennbar, wie er den Ton mit dem Modelliermesser abschneidet oder in kleine Stücke reisst, um sie dann mit den Daumen auf die kleinen rechteckigen Reliefplatten aus Ton zu drücken. Dadurch baut er weder Formen auf, noch modelliert er die Masse, sondern addiert kleine Stücke zu seinen Figuren (Abb. 2). Um die Tonskizzen besser handhaben zu können, liess Hans Josephsohn einen Teil von ihnen in Englisch-Zement giessen. Einige wurden und werden noch immer auch in Bronze gegossen – sie ändern ihren Status damit zu eigenständigen Werken. Die heute erhaltenen Tonskizzen, wie sie im Kesselhaus Josephsohn aufbewahrt werden, haben allerdings gerade aufgrund ihrer

Vergänglichkeit überdauert: Denn der Guss der ausgewählten Skizzen in Englisch-Zement hatte in fast allen Fällen die unwiederbringliche Zerstörung des Originals in Ton durch den Gussvorgang zur Folge (Abb. 3). Es existiert also entweder die Tonskizze oder der Guss in Englisch-Zement. Josephsohn arbeitete sowohl mit den liegenden, lehrenden fragmentierten Tonskizzen weiter als auch mit den nun an der Wand montierbaren Zementgüssen. Beide begannen ab den frühen 1960er-Jahren das Atelier zu bevölkern, wie hier an der Zürichbergstrasse, wo sie auf der Fensterbank liegend, ans Fenster gestellt und auf Regalen lehrend sowie am Boden zu sehen sind (Abb. 4). Bei den Zementgüssen liess Josephsohn auf der Rückseite eine kleine Vertiefung mit Aufhängevorrichtung anbringen. Wenn sie für die Arbeit näher in Betracht kamen, wurden die Zementgüsse an der Wand aufgehängt wie auch die kleinformatischen Bronzegüsse (Abb. 5). Was an Tonskizzen nicht aufgehängt werden konnte, wurde liegend und lehrend verwendet, teils auch um Fragiles noch fixieren zu können. Im Atelier, wie es ein Foto zeigt, das vermutlich aus den 1990er-Jahren stammt, wurde die Arbeit mit der Schwerkraft zentrales Element nicht nur für die Wandreliefs (Abb. 6). Man sieht die Holzbalken, die als Abstützung für die grossen Wandreliefs aus Gips fungierten, deren teils noch feuchtes Material der

Abb. 3
Ansicht der Reliefskizzen in Englisch-Zement
im Magazin des Kesselhaus Josephsohn

Abb. 4
Hans Josephsohn im Atelier,
Zürichbergstrasse, ca. 1960–1966

Abb. 5
Reliefskizzen im Atelier von Hans Josephsohn an der
Burstwiesenstrasse, späte 1960er- / frühe 1970er-Jahre
Fotografie von Jürg Hassler

Schwerkraft nachgab. Das am Boden befindliche Hochrelief, das man rechts im Profil sieht, ist schräg an die Wand gelehnt, die Figuren darauf staffeln sich lotrecht in äusserst plastischer Ausformung daran empor. An der Rückwand lehnen verschiedene Gipsentwürfe, die das Licht jeweils unterschiedlich auffangen. Der Kontrast des Hochreliefs zum hängenden frühen Relief ohne Schattenwurf ist eindrucksvoll, der Weg dahin scheint über die kleinen Skizzen gegangen zu sein. Die Skizzen sind in ihrem kleinen Format sowohl hängend («leicht») als auch lehnend («schwer») einsetzbar. Die Positionierungen der Arbeitsskizzen können zwischen den verschiedenen Werkphasen und Bildideen ein Prinzip der «guten Nachbarschaft» herstellen.²³ Sie stiften mobile und stets neu kombinierbare Ensembles des Nachdenkens und gedanklicher Zusammenhänge, die neue narratologische Möglichkeiten eröffnen. Ihre Mobilität ist also ein entscheidendes Moment der Fiktionalisierung.

Die Tonskizzen und Zementgüsse ermöglichen zudem die Aufrichtung bzw. Ausrichtung im Raum und eine entsprechende Interpretation der plastischen Qualitäten, je nach Lage und Licht: Die Handhabung beeinflusst die Wahrnehmung der Figuren und die

Interpretation des Themas, denn durch den Lichteinfall entstehen teils eigene erzählerische Qualitäten. Eine Bewegung wird evoziert oder zurückgenommen, wie z. B. die zarte Geste eines Körpers, der je nach Licht als «sich versteckend» eher passiv oder sich aktiv hervordrehend gesehen werden kann (Abb. 7). Verschiedener Lichteinfall lässt das Verhältnis zwischen Architekturelement und Figur jeweils anders erscheinen: Die Figur tritt je nach Lichtsituation mal hervor, mal scheint sie sich eher zurückzuziehen.²⁴ Das Verteilen der Tonskizzen im Atelier gehört deshalb zu einer von Josephsohn ausgeweiteten Praxis des Probehandelns. Nicht von ungefähr spricht der Künstler in Hasslers Film angesichts der zwei fragmentierten Teile, mit denen er zu dieser Zeit die grosse stehende Figur auf dem Waldfriedhof Schaffhausen erarbeitete, von Bewegung und Eindrücken. Der heute noch in zwei Teilen existierende Zement-Guss des Modells aus der Sammlung des Kesselhauses wurde von Josephsohn in Kombination des Architekturteils mit verschiedenen Figuren ausgetestet, um die stimmigste Figur und Körperhaltung in der Spannung zum Pfeiler rechts zu finden. Dabei schwenkt er den Teil mit der Figur im Licht vor und zurück. Das architektonische Element ist

also der statische Teil, der figürliche dagegen beweglich in seiner Imagination. Die aus der Handhabung der Tonskizzen hervorgegangenen Unschärfen in der Form der endgültigen Figuration belassen die vorausgehenden «Bewegungen» der Entwürfe noch als aufrufbare Erinnerungen des Bildhauers sichtbar. Er bringt sie in eine prägnante Form, in der sie aufgehen. Die stehende Relieffigur auf dem Waldfriedhof Schaffhausen, an der Josephsohn zu Beginn der 1970er-Jahre arbeitete, ist dafür ein gutes Beispiel (Abb. 8). Der Messingguss steht inmitten des Gemeinschaftsgräberfelds der Urnenbestattung. Josephsohn fügte sie in eine architektonische Rahmensituation ein, die sie zu einer Art Pfeilerfigur macht: Mit einem sanften Schritt tritt sie aus dem Pfeiler hervor, überschreitet eine Schwelle, ertastet in leichter Hüftdrehung mit dem Fuss eine Stufe und löst sich von der architektonischen Verfügung, die sie oben am Kopf und rechts im Reliefgrund hält. Sie zeigt somit programmatisch, wie diese Handhabbarkeit auch der Schwerkraft entgegenarbeitet. Dort, wo sie mit dem recht plastischen Oberkörper und Kopf an die Gebälkzone anstösst, als wäre sie eine tragende Figur, entstehen auch die stärksten Kontraste in der

Abb. 6
Atelier an der Burstwiesenstrasse, nach 1990

Abb. 7
Tonskizze von Hans Josephsohn mit Lichteinfall von rechts oben, Verz. 2048_2
Kesselhaus Josephsohn

Abb. 8
Hans Josephsohn, *Ohne Titel*, 1977
Messing, 300 × 130 × 60 cm, Verz. 1166
Waldfriedhof Schaffhausen

Licht- und Schattenwirkung. Unten jedoch verliert der Körper zunehmend an Masse und Plastizität, so dass der Fuss, der sich über die Schwelle tastet, sich nur in der Vorstellung der Betrachtenden materialisiert.²⁵ Die Figur scheint am oberen Gebälk zu «hängen», was im Bereich der Beine und des Fusses dann erst jene Freiheit der angedeuteten Bewegung über die Schwelle ermöglicht – ein Motiv, das symbolisch-poetisch am Ort auf dem Friedhof sinnfällig wird (aber keine ikonografische Tradition in der Grabmalplastik besitzt).

II. Probehandeln, Zeit überschreiben

In Werken wie diesen, besonders aber in den Halbfiguren des Spätwerks, sind die verschiedenen Bewegungsmomente aus den Darstellungen im kleinen Format ebenso enthalten wie die vom Künstler ausgeführten Bewegungen der Tonskizzen im Raum und im Licht. In der Stehenden von Schaffhausen kann man tatsächlich sehr viele der kleinen Momente aus den Entwürfen und Tonskizzen wie die zuvor beschriebene Hüftdrehung wiedererkennen. Auch in der Imagination der Rezipient*innen ermöglicht die «Unschärfe» der Figur eine Art Rekapitulation dieser Gesten und Bewegungen.²⁶ Die Unschärfen der Form zeigen Josephsohns Bemühen, die Momente der Handhabung in eine Erfahrung von Dauer zu überführen. Es sind «mögliche Formen» im Entstehen, ein Fiktionalisierungsprozess, der erahnbar bleibt und sich wie Tagebucheinträge vorhergehender Tage als geschichtete Erinnerung in der Gegenwart überlagern. Die Handhabung der

Tonskizzen als Praxis der Formfindung und Narration bleibt im grossformatigen Messing- oder Bronze-guss aus den noch zu erahnenden Bewegungen der Figurenmodelle in der Hand des Künstlers erhalten. So, wie Josephsohn in einer offenen Zone zwischen Vorläufigkeit und Unabschliessbarkeit arbeitet, und gerade weil er dabei dennoch auf einen endgültigen Ausdruck zielt, kann man diese Praxis der Vorläufigkeit als «Probehandeln» bezeichnen. Geht man noch einmal von den Fiktionalisierungsprozessen im Tagebuch aus, kann dieses Probehandeln auch in weiteren Aspekten von Josephsohns Arbeitsweise gefunden werden. Josephsohn verwendete bei der Ausarbeitung seiner grossformatigen Gipsfiguren kleine Klötzchen des Gipsmaterials, um Volumina an den Werken zu simulieren und auszuprobieren, wo ihm noch Masse zu fehlen schien (Abb. 9). Bei der grossen Liegenden von 2005 fügte er spät im Prozess noch Volumen vorne am Oberschenkel an: Er legte im Gebirge der Körperlandschaft fünf unterschiedliche, kleine rechteckige Formen ab, die dieses Volumen probeweise dort positionierten. Für das Ergebnis reichte ihm diese vorläufig erscheinende Lösung. Josephsohn musste nicht unbedingt die Oberfläche mit Gips glätten, sondern die blosse Präsenz der eckigen Klötzchen reichte, um der Liegenden ihre letzte Rundung zu geben. Sie blieben für den Guss genau so stehen, wie sie mit der ihnen eigenen Schwerkraft hielten. Die Phase der Erprobung liessen sie mit der dauerhaften Form des Bronzegusses hinter sich. Die Vorläufigkeit der Anbringung der zunächst nur abgelegten und verschobenen Klötzchen erscheint als Entscheidung

auf Widerruf; die stets neu entstehenden Stadien zwischen Vorläufigkeit und Unabschliessbarkeit sind hier in Bronze verewigt und bezeugen nun dauerhaft die Spuren des Probehandelns.

John Wood schrieb 2018, durch Josephsohns Art der Arbeit mit Gips entstehe eine Skulptur des Materials und der Präsenz. Er macht dies u. a. an der horizontalen Bodenhaftung und Schwerkraft der Werke fest.²⁷ Dem steht die Mobilität der kleinen Skizzen gegenüber. Die Tonskizzen können, wie oben dargestellt, verdeutlichen, dass die Präsenz der grossformatigen Arbeit zahlreichen Momenten abgerungen ist, deren Zielrichtung und Abfolge jederzeit vom Künstler umkehrbar, zerstörbar oder in eine andere Richtung zu lenken ist. Es scheint paradox, dass der Künstler versucht, mittels des flüchtigen und momenthaften Mediums der Skizze sich einer vielleicht doch möglichen Dauer einer Bildidee anzunähern. Dabei geht es Josephsohn auch um eine zeitliche Verflüssigung durch die Handhabung des Materials: Er versteht seine Arbeit als «eine Momentaufnahme aus dem Leben [...] nicht wiedergebar in der Skulptur, [um] eine Sprache zu finden, die parallel zum Leben geht, aber eigenes Leben hat».²⁸ In Ton entwickelt Josephsohn einen eigenen Umgang mit Material, und im Werkprozess folgen seine Tonskizzen nicht der in zahlreichen Reliefs mit einer Gebälkzone angedeuteten architektonischen Ausrichtung in die Vertikale: Die Skizzen liegen, lehnen, hängen – sie sind mobile Referenzpunkte, die intuitiv weiterbearbeitet werden. Das Probehandeln mit den Tonskizzen (und den Zementgüssen) spielt für die gegenwärtige Form der grossformatigen Relieifarbeiten eine zentrale Rolle. Aus dem Probehandeln mit den dreidimensionalen Skizzen wird neben der Aufhebung der Schwerkraft auch jenes Pulsieren von aufscheinenden Momenten lesbar, das die Unschärfe der Formen als Zeitphänomen formuliert: Zahllose vergangene Momente werden in die Offenheit der Zukunft und eine zukünftige Rezeption überschrieben. Das fragile Moment zwischen einer in der unscharfen Form sehr präzisen Stillstellung der Masse und einem darunter wahrnehmbaren Pulsieren der erahnten faktischen Form in Bewegung hängt unmittelbar mit den vorgängigen Prozessen des Probehandelns im Material und den zahlreichen, einander ähnlichen kleinen Tonskizzen zusammen.

Zum Überschreiben von Zeit im Werk von Josephsohn gehört aber auch das Verhältnis der Tonskizzen zur Zeichnung und den vereinzelt Bronzegüssen, die von den Tonskizzen angefertigt wurden. Die Tonskizzen lösen im Werk keineswegs die Zeichnungen gänzlich ab, wie es Gerhard Mack in seiner Josephsohn-Monografie darstellt.²⁹ Die Tonskizzen nähern sich zwar vom Format her (12 × 12 bis 29 cm) einem Zeichenblock an, aber sie erhalten neben den weiterhin zu findenden Zeichnungen Bedeutung als eigene Werkgruppe gerade wegen ihrer räumlichen Handhabbarkeit.

Galten die Güsse in Englisch-Zement als Arbeitskopien und wurden selten verkauft, waren dagegen die verschiedenen in Bronze gegossenen kleinen Tonskizzen explizit für den Verkauf hergestellt. Einzelne Güsse

entstanden bereits in den 1960er-Jahren und bis in die 1980er-Jahre bei der Perseo AG in Mendrisio.³⁰ Mit dem Guss in dauerhaftem und wertvollem Material werden die Skizzen damit zu kleinformatigen Bronzereliefs und erhalten einen neuen Status als «Werk». Die fragilen Skizzen verlieren nicht nur ihren transitorischen Status als fragiles Material, sondern die poröse lichtabsorbierende Oberfläche von Ton und Englisch-Zement bekommt nun eine feste, Lichtreflexe auffangende, brauntönig bis goldene Oberfläche, die die Figuren ineinanderfliessen lässt. Die oben beschriebene additive Technik des aufgedruckten Tons ist in den Bronzegüssen nicht mehr sichtbar: Der Eindruck von Flüchtigkeit und Fragilität wird nun allein von der «Erzählung» der gefundenen Form getragen, das Material hat Dauer gewonnen und damit Zeit in die Zukunft überschrieben, allerdings um den Preis, dass die Spuren ihrer Entstehung nun nicht mehr wirken können. Die Zeichnungen, die im Arbeitsprozess als Skizzen der Werke entstehen (oft nur mit Kugelschreiber notiert), sind bei Josephsohn nicht weiter ausgearbeitete Strichzeichnungen, die Formen suchen und Verhältnisse ausloten, wie hier die Stehende zwischen Gebälk und Sockelzone, die Josephsohn vor und nach Schaffhausen bearbeitete (Abb. 10). Im Beispiel ist dies vor allem die Linie der Überschneidung von Körperform und Architekturelement im Verhältnis zum freigewordenen Fuss, die auch in im endgültigen Messingguss, wie oben erläutert, die motivgebende Idee war.

III. Entstehende Handlung. Gegenwart und Dauer bei Josephsohn

In seinen lebensphilosophischen Schriften thematisierte Henri Bergson, wie aus einer Aneinanderreihung von flüchtigen Augenblicken ein Empfinden von Dauer entstehen kann. Bergson denkt nicht von den Dingen her, sondern von der Wahrnehmung. Form und Idee versteht er als «Momentaufnahme des Übergangs» – wobei die Momentaufnahme gerade nicht als stehendes Bild im Blitzlicht verstanden ist, sondern sogar eher als (mehrfache) Übergangsmomente einer gleichsam geschichteten Aufnahme.³¹ Es sind die zahlreichen eng beieinander liegenden Variationen, die bei Josephsohn sowohl im Medium der Zeichnung als auch in Ton und Gips entstehen, die ein Aufgreifen der Bergson'schen Formulierung nahelegen: Das, was er im Material zur Form bringen will, wird eher durch die Variation beschrieben als mit einer dezidierten einzigen klaren Form – es sind gerade die Übergänge zwischen den Variationen, die die endgültige Form bestimmen. Diese Übergangsmomente erprobt Hans Josephsohn mit seinen zahllosen Tonskizzen. In einem Werk, das so grundlegend vom Ethos des unentwegten Überarbeitens geprägt ist, tritt das Authentizitätsparadigma des kunsthistorischen Verständnisses der Skizze, welches auf den «Formfindungsprozess» und das Ziel eines abschliessenden Werkes fokussiert, in den Hintergrund. Damit verändert sich auch der Werkbegriff, der nun eher in diesen Übergangsmomenten zu verorten

Abb. 9
Hans Josephsohn, *Ohne Titel*, 2005
Messing, 76 × 224 × 67 cm, Verz. 5011 (Detail)

- 23 Ich entlehne diesen Begriff der Konzeption Aby Warburgs für seine Bibliothek. Vgl. Fritz Saxl, «Die Geschichte der Bibliothek Warburg», in: Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt, 1981, S. 433–449. Ein Prinzip, das auch in Warburgs Bilderatlas einging. Vgl. hierzu zuletzt Martin Trembl, «Überlegungen zu Entstehung, Begriff und Methode von Aby Warburgs Bilderatlas», in: *Forum interdisziplinäre Begriffsgeschichte* 7/1 (2018), S. 15–21.
- 24 Josephsohn sprach zwar im Interview 2008 mit Amine Haase davon, dass er selbst nicht mit dem Licht experimentieren würde (Haase, *Das Wichtigste ist, dass es stimmt* (wie Anm. 18), S. 155), aber im Film von 1977 (Hassler, *Josephsohn* (wie Anm. 18)) sieht man bereits eine längere Sequenz, in der er eine Tonskizze, die in Bronze gegossen wurde, im Licht dreht.
- 25 In der Beschreibung der Plastik muss man (entgegen der sonstigen Auffassung) dementsprechend von oben nach unten verfahren, weil Josephsohn innerhalb der architektonischen Rahmung die Schwerkraft aufhebt. Geht man um die Plastik herum, was am Standort durchaus möglich ist, dekonstruiert sich das architektonische Element geradezu: Die Wandscheibe des frei stehenden Reliefs und der Pfeiler entpuppen sich von hinten als eines jener hohlen Konstrukte aus dünnen Platten, die Josephsohn zum Aufbau der Gipse verwendete. Bei Mack, *Hans Josephsohn* (wie Anm. 14), S. 181, findet sich eine Fotografie, die bezeugt, dass Josephsohn hier vor Ort im September 1977 am Gipsmodell gearbeitet hat. Das Motiv des Sockels fügt sich kongenial in das Urnenfeld des Waldfriedhofs ein, wo die Gedenktafeln an zahlreichen freistehenden Steinquadern von unterschiedlicher Höhe inmitten kleiner Lichtungen angebracht sind. Vgl. auch Zara Tiefert-Reckermann, «Grabmalkunst auf dem Waldfriedhof», in: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (Hg.), *Der Waldfriedhof Schaffhausen*, Schweizerischer Kunstführer Nr. 949, Bern: Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte, 2014, S. 26–47, hier S. 33.
- 26 Vgl. hierzu den Beitrag von Claudia Keller in diesem Band.
- 27 Jon Wood, «Gips als Werkstoff – Gips als Kunstgeschichte», in: Museum Folkwang, *Hans Josephsohn* (wie Anm. 13), S. 144–155, hier S. 152.
- 28 Josephsohn äussert sich so im Film von Kälin/Merz, *Josephsohn – Bildhauer* (wie Anm. 17).
- 29 Mack, *Hans Josephsohn* (wie Anm. 14), S. 161.
- 30 Eine detaillierte Geschichte der Bronzegüsse der Tonskizzen stellt weiterhin ein Forschungsdesiderat dar.
- 31 Zu den chronometrischen Differenzen sowie der Abgrenzung von Bergsons kinematografischen Metaphern zum Kino vgl. Georges Didi-Huberman, «Das Auge öffnet sich, die Lampe erlischt. Bemerkungen über Bergson und die Kinematographie», in: Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Ladzarzig (Hg.), *Theatrum Scientiarium – Instrumente in Kunst und Wissenschaft*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2006, S. 462–479.
- 32 Gilles Deleuze hat in *Differenz und Wiederholung* einen philosophi-

schen Horizont eröffnet, in dem Vermittlungsformen von Zeitvorstellungen zwischen Gegenwart und Vergangenheit, das Verhältnis von Augenblicken zur Dauer und die verschiedenen sprachlichen und visuellen Formen unterschieden werden. In der bildenden Kunst sieht er alle Wiederholungsformen gleichzeitig in Bewegung: Wiederholungen im Sinne von Abbildungen der Realität, Wiederholungen, die aus dem Gedächtnis geschöpft werden, sowie solche, mit denen Vergängliches festzuhalten versucht wird. Diese verschiedenen Formen der Wiederholung verschieben sich in der Kunst wechselseitig ineinander, und gerade diese Verschränkungen machen den offenen und veränderlichen Charakter von Kunst aus. Vgl. Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, München: Wilhelm Fink, 1992, hier bes. S. 364ff.

- 33 Dieses Handlungsmoment thematisiert Henri Bergson in *Zeit und Freiheit*, Hamburg: Felix Meiner, 2006. Vgl. auch die Auswahlpassagen in ders., *Philosophie der Dauer. Textauswahl* von Gilles Deleuze, Hamburg: Felix Meiner, 2013, hier bes. S. 183 die Passage zur Schöpfungsidee: «Genauer gesagt, wenn ich die Welt betrachte, in der wir leben, so sehe ich, dass die automatische und streng determinierte Evolution dieses gut verknüpften Ganzen zergehende Handlung ist und dass die unvorhergesehenen Formen, die das Leben darin abgrenzt, Formen, die fähig sind, sich selbst in unvorhergesehenen Bewegungen weiterzuführen, entstehende Handlung darstellen.» Bergson versteht Form hier nicht als Form von Materie oder Dingen, sondern eine ganz allgemeine und an Ideen orientierte Art der Hervorbringung.
- 34 «Die Reliefs kommen irgendwie aus dem Leben – ohne dass es pathetisch gemeint ist: sie haben immer einen persönlichen Ursprung. Es kommt mir manchmal so vor, als ob ich persönliche Konflikte, die ich nicht hab lösen können, plötzlich als Relief vor mir gesehen hab.» Vgl. Josephsohn in: Haase, *Das Wichtigste ist, dass es stimmt* (wie Anm. 18), S. 155.